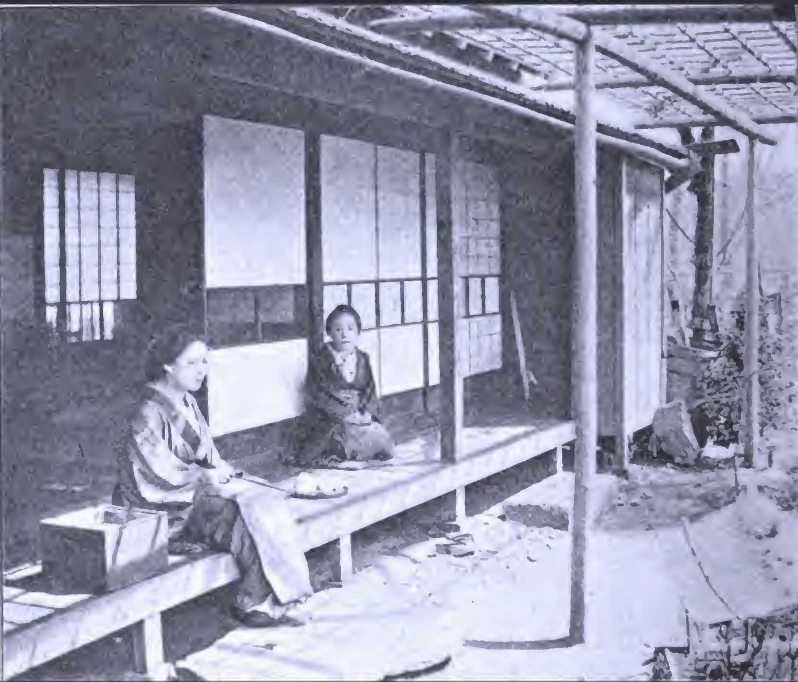


Die japanische kunst und das japanische land

Oskar Münsterberg





Monjiau, die Göttin der Litteratur
Theil eines Räuchergefässes in Faïence, XVII Jahrhundert
Sammlung Münsterberg

DIE JAPANISCHE KUNST

UND

DAS JAPANISCHE LAND

EIN BEITRAG

ZUR

KUNSTWISSENSCHAFT

VON

OSCAR MÜNSTERBERG

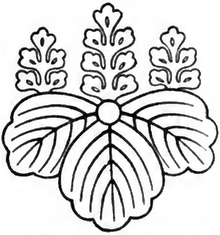
MIT 27 TEXTILLUSTRATIONEN UND 1 HELIOGRAVÜRE

LEIPZIG 1896
VERLAG VON KARL W. HIERSEMANN

INHALTSÜBERSICHT.



17



Kaiserliches Familienwappen.

VORWORT.

Die letzte Aufgabe der historischen Kunstforschung besteht in einem Beitrag zum Verständniss der Menschheitsentwicklung. Im vorigen Jahrhundert glaubte man diese Frage durch philosophische Speculation lösen zu können. Als der Widerspruch der geistreichen Systeme mit der Wirklichkeit nachgewiesen war, wurde der umgekehrte Weg eingeschlagen. Zunächst wurde Material gesammelt, um aus bewiesenen Erfahrungen unumstösslich wahre Gesetze folgern zu können.

Ein reicher Schatz an Thatsachen aus dem Kunstleben der Völker, wohlgeordnet und bestimmt, ist aus allen Ländern der Welt zusammengetragen, theils ausgegraben aus verschollener Zeit, theils dem modernen Leben entnommen. Wiederholt sind auch Versuche gemacht, den

Schlüssel zu den Entwicklungsgesetzen zu finden. Aber aus ganz zufällig übereinstimmenden Formenerscheinungen wurden die gewagtesten Folgerungen gezogen und nur die ganz äusserlichen Merkmale wurden beachtet.

Die Kunstgeschichte andererseits beschränkte sich darauf, eine Geschichte der Kunstwerke und der Künstler zu geben. Dabei übersah man alle jene Momente, welche in anderen Wissenschaften schon längst als die mächtigen Bewegungsfactoren der Menschengeschichte erkannt sind. Man verkannte über der Werthschätzung der Leistungen des Einzelnen die Bedeutung der durch Natur und Cultur bedingten, unbewusst wirkenden Einflüsse.

Das Kunstwerk als Produkt seiner Zeit zu betrachten und in der Reihe der Einzelwerke, ohne Ansehung des einzelnen Verfertigers oder des Grades der Vollendung des einzelnen Kunstwerkes, eine gesetzmässige Entwicklung der Kunst zu erkennen, das ist bisher zu wenig versucht worden.

Verstehen wir unter „Kunstgeschichte“ nicht die Geschichte der „Kunst“ in diesem Sinne, sondern die Geschichte der „Künstler“ und „Kunstwerke“, so sei es gestattet — nach dem Vorbilde der „Rechtsgeschichte“ und „Rechtswissenschaft“ — der „Kunstgeschichte“ die „Kunstwissenschaft“ gegenüber zu stellen.

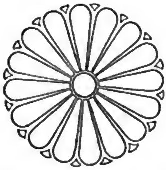
Die vorliegende Untersuchung soll einen Beitrag zur „Kunstwissenschaft“ bilden; ihre Aufgabe ist, für eine so charakteristische Kunstentwicklung wie die japanische, die Abhängigkeit von den äusseren Bedingungen des Landes nachzuweisen.

Aeusserlich wurde der Arbeit die kurze anspruchlose Form des Essay gegeben; sie verzichtet somit auf den Apparat wissenschaftlicher Beweisführung, zumal eine solche einen erheblichen Kostenaufwand für Illustrationen beansprucht hätte.

An Material fehlt es der Kunstwissenschaft ja nicht; was ihr Not thut, sind vielmehr einfache leitende Gesichtspunkte.

Berlin, 29. Mai 1896.

DR. OSCAR MÜNSTERBERG.



Kaiserliches Staatswappen.

Schwärmer und Skeptiker. Japanische Kunstarbeiten werden in den europäischen und europäisirten Kulturländern sehr verschieden beurtheilt. Neben den eifrigsten Japanschwärmern giebt es feinsinnige Kenner, welche jede höhere Kunst den japanischen Werken absprechen. Bei genauer Beobachtung findet man diese Extreme durch dieselbe Verschiedenheit der Betrachtungsweise entstanden, welche den Gegensatz zwischen Künstlern und Kunstkritikern bei Beurtheilung historischer oder ausländischer Kunstwerke bildet und immer bilden wird.

Der wahre Künstler soll und kann nur immer einen Massstab haben, sein eigenes künstlerisches Ich; er hat nur ein Ideal. Wie der fanatische Muselmann keine andere Religion duldet und selbst mit Feuer und Schwert jeden andern Gott ausrotten will, so auch kämpft der seinem Ideal zustrebende Künstler und im weiteren Sinne ein durch solche Künstler geleitetes Volk für seine Kunstanschauung. Wie die Araber alle Kunstwerke der Römer, wie die christlichen Gothen wiederum die Werke der Araber verachteten und zerstörten, so auch spottet der Künstler von heute über den Künstler von gestern.

Er greift vielleicht zurück auf eine längst entschwundene Zeit, die seinem Ideal zufällig nahe steht, aber er wird und muss stets der Gegner sein von dem, was er durch sein Streben verändern, verbessern will. Mit seinem bestimmten Ideal im Herzen kann der Künstler nur einen verdammenden Richtspruch fällen über ausländische Werke, die einem ihm

fremden Ideale nacheifern. Zufällig können Einzelheiten mit seinen Anschauungen übereinstimmen, aber das ist ein Zufall und keine Regel.

Diesen Urtheilen der Künstler stehen die der Kunstkritiker oft scharf gegenüber, so dass der Laie stutzt und zweifelhaft wird an der Kritik Beider. Und doch urtheilen Beide nach denselben Grundsätzen des künstlerischen Schauens und Empfindens. Der Kunstkritiker hat auch Ideale, an denen er das Kunstwerk misst und auch er duldet nur eine Anschauungsweise aber seine Ideale sind andere.

Der Kritiker soll nicht nach einem subjectiven sondern nach einem objectiven Massstabe kritisiren. Er soll sich auf den Standpunkt desjenigen stellen, der das betreffende Werk geschaffen hat und fragen: „Was hat der Künstler gewollt? Wie hat er seine Aufgabe gelöst?" Es handelt sich nicht darum festzustellen, wie weit der moderne Künstler seine Ideale mit denen des früher schaffenden Geistes in Einklang bringen kann, sondern darum, ob das Werk den Idealen des einst schaffenden Künstlers entspricht!

So kann es nicht meine Aufgabe sein, die Empfindungen des modernen z. B. deutschen Künstlers bei der Betrachtung japanischer Kunstwerke zu zergliedern. Diese Empfindungen sind nur an einem rein subjectiven Massstabe messbar und werden genau soweit auseinander gehen, als die Auffassung der modernen Künstler unter einander. Es lässt sich wohl feststellen, was Lenbach oder was Menzel empfindet, aber es lässt sich kein Empfinden des modernen Künstlers als solchen herausdestilliren. Die Ansicht eines Einzelnen erhebt sicher Anspruch auf Interesse, giebt aber keinen wissenschaftlichen Standpunkt, von dem aus eine gerechte Beurtheilung der japanischen Kunst möglich wäre.

Ist also auf diesem Wege ein befriedigendes Resultat nicht zu erzielen, so müssen wir den andern Weg beschreiten und als Kunstkritiker im obigen Sinne das vorliegende Problem untersuchen.

Der Standpunkt der Kunstwissenschaft. Wir müssen zunächst feststellen, was der japanische Künstler will, welche Ideale ihm vorschweben? Wissen wir das, so haben wir einen Massstab gefunden, an dem wir dann bei jedem einzelnen Werke prüfen können, ob dieses Ideal künstlerisch erreicht ist oder nicht? Die Untersuchung dieser einzelnen Fälle ist die Aufgabe einer japanischen Kunstgeschichte.

Auch in der Künstlerbrust ruht der Gegensatz beharrender und vorwärts drängender Kräfte. Dem schaffenden Trieb, dem Suchen nach dem Schönen, dem Drange zur Natur — kurz dem, was Göttliches im Menschen steckt — steht das Beharren bei Gewohnheit und Sitte, die Gebundenheit an Menschenkraft und Material, der Zwang des Klimas und der Politik gegenüber.

Das Können und Wollen tritt zum Bewusstsein des Künstlers, dagegen die zwingenden Nebenumstände bleiben meist unbewusst wirksam. Grade die Letzteren sind aber die ausschlaggebenden Momente, grade sie bedingen die Verschiedenheit der Ideale.

Das künstlerische Streben ist zu allen Zeiten und in allen Theilen der Welt das nämliche, aber die Bedingungen, die dieses Streben leiten und binden, sind verschieden. Diese unbewusst wirkenden Begleiterscheinungen sind einzig und allein massgebend für die Form und die Richtung der sonst gleichförmig in der Welt wirkenden Strebenskraft; sie bedingen den Unterschied zwischen Japan und Europa.

Somit spitzt sich unsere Untersuchung auf die Frage

2*

zu: Welche Bedingungen beherrschen die Entwicklung der japanischen Kunst? Warum hat sich die japanische Kunst so ganz anders entwickelt als die europäische?

Eine Reihe von Entwickelungs-Bedingungen gelten für alle Länder und Zeiten und können daher ganz unberücksichtigt gelassen werden; nur die von Europa abweichenden Momente von Einfluss müssen erkannt werden.

Japan hat innerhalb der asiatischen Völker eine ganz eigenartige Kultur gezeitigt. Wenn wir diese Erscheinung auf ihre letzte Ursache erforschen, so zeigen sich als wichtigste Factoren: das Klima, die insulare Lage und vor allem die regelmässig wiederkehrenden Erdbeben. Nächstdem kommt in Frage der Verkehr mit den Ureinwohnern und Nachbarvölkern, sowie die innere politische Entwicklung und schliesslich übt die Religion einen erheblichen Einfluss aus.

Alle diese Momente wirken in einer doppelten Weise, einmal als noch jetzt in jedem Moment thätig und wirksam und das andere Mal in der Addition der Wirkungen seit Jahrhunderten, als die heute bestehende Gewohnheit, als die geheiligte Tradition.

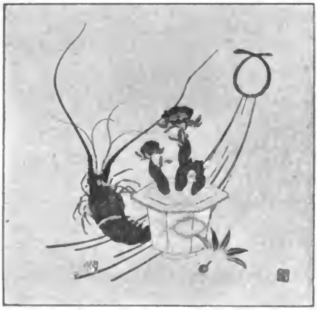
In den folgenden Ausführungen lasse ich alle nebensächlichen Dinge bei Seite und will versuchen, in wenigen Strichen diese Entwicklung zu skizziren.

Da meist mehrere der obigen Factoren zugleich wirken, so ist es nicht möglich, eine schematische Gliederung von Ursache und Wirkung durchzuführen. In einer Jahrhunderte währenden Menschenentwicklung sind die Einflüsse so complicirt, dass es nothwendig ist, bald zu übertreiben, bald wegzulassen, um das Wesentliche herauszuarbeiten, das den Grundgedanken in folgerichtiger Construction zeigt.

Auf die sehr interessanten Vergleiche mit andern Völkern muss ich von vornherein in einem solchen Aufsatze verzichten.

Die Landschaft und die Tierwelt. Das Klima Japans erzeugt eine besonders feine Luftstimmung, eine Klarheit und Durchsichtigkeit der Luft, die an Italien erinnert. Die scharfen Gegensätze von Winter und Sommer erzeugen aber — im Gegensatze zu Italien — eine Landschaft von ungewöhnlichem Abwechslungsreichthum.

Dunkle Wälder von der Farbtiefe deutscher Forsten und üppiger Blumenflor von tropischer Pracht; hier mächtige Bergzüge mit stolzer, heiliger Schneespitze, zu welcher



No. 1. **Die Symbole des Neujahrsfestes.**

Reisstroh, aufgehängt am Ringe. Hummer und Blumenvase. Die drei verschieden hohen Pflanzen zeigen die Dreitheilung von Himmel, Erde und Unterwelt. (Vergl. Abb. 25 u. 26.) (Aus Keramic Art of Japan von Audsley and Bowes. Tafel XI.)

Völkerschaaren pilgern, dort breite Flüsse in venetianischer Meeresstimmung, auf denen im Glanze unzähliger Lichter nächtliche Frühlingsfeste gefeiert werden. Diese reiche Abwechslung der Natur spiegelt sich auch in der Kunst wieder. Schneelandschaften wechseln ab mit blühenden Lotosblumen, farbenprächtige italienische Studien mit der Nebelduftstimmung holländischer Meister. Auch giebt die Thier- und Pflanzenwelt eine fast unerschöpfliche Auswahl an Modellen.

Als die Besieger der Ureinwohner der asiatischen Inseln das heutige Reich Japan gründeten und durch Eroberungen



Nr. 2. **Jinrik'sha von zwei Läufern gezogen.**

immer weiter ausdehnten, fanden sie bereits ein Land vor, das wenig grosse und reissende Thiere beherbergte. Andererseits machte der noch heute grosse Wildstand in den Bergen und Wäldern, die zahlreichen Vögelschaaren und die unermessliche Ausbeute des Fischfanges jede Viehzucht entbehrlich.

Der Japaner war Krieger oder Bauer. Das Pferd ist kein Arbeitsthier, sondern dient militärischen Zwecken, und der Ochse wird kaum benutzt, wenn nicht als Zugthier des Fürstenwagen. Gewöhnlich werden für die Fort-

bewegung der Menschen nur Pferde und Esel, meistens — und in den Städten fast immer — Menschen verwendet. Der Tragsessel von früher ist heute durch die Jinrikscha (Abb. 2) ersetzt.

Die Liebe zum ernährenden Boden überträgt sich auch auf alle nöthigen und unnöthigen Thiere und Thierchen; das kleinste Insect und der stolze Hirsch, der Vogel im Fluge und der Fisch im Wasser, die rasche Maus und der familiäre Affe werden nicht nur abgebildet, sondern studirt in jeder Lage und Bewegung. Ohne Kunde des Körperbaues und seiner Kräfte wird die Natur in ihrer characteristischen Form erfasst; das Leben des Thieres, nicht nur seine Gestalt, wird in Farbe und Zeichnung festgehalten.

Daneben aber finden wir Pfaue und Elephanten und das grosse Heer von Fabelthieren in gradezu grotesker Erscheinung. Es sind Darstellungen, die dem Kreise der religiösen Vorstellungen entnommen sind und gar nicht den Anspruch auf Kunstwerke im Sinne der Schönheit und Wahrheit erheben. Es sind Symbole in traditionell überlieferter Form oder Curiosa nachgebildet einem importirten, mangelhaft ausgeführtem Bilde. Wenn bei letzterem auch ein lebendes Wesen ursprünglich zum Vorbilde gedient hat, so handelt es sich bei den Copien nicht mehr um Studien nach der Natur, da die betreffenden Thiere in Japan unbekannt sind und es damals weder wandernde Menagerien noch weltumreisende Künstler gab.



Die Tradition. Denselben Unterschied haben wir auch bei der Darstellung von Menschen oder Göttern in Menschengestalt zu beachten. Die beistehend reproducirte Zeichnung des Shogun Jyeyasu (Abb. No. 3) soll nicht ein lebenswahres



No. 3. **Bildniss des Jyeyasu,**
Shogun von Japan 1603—1615, Begründer der Tokugawa-Dynastie.

Portrait in Art der lebendigen Skizzen z. B. eines Hokusai sein. Es erhebt auch nicht den Anspruch auf realistische Wahrheit wie z. B. die Figur der Dichterin Komati*). Das Bild ist nur eine erstarrte Form der seit Jahrhunderten geltenden Art, geheiligte Personen darzustellen. Dabei ist es durchaus häufig, dass das ursprüngliche Original viel lebendiger und naturwahrer ist, als die schematisirte Nach-

*) Vergl. Taf. II. Bayern und Asien im XVI., XVII und XVIII. Jahrhundert Vom Verfasser.

bildung. Diese Art der Darstellung ist älter als die Zeichnung, älter als der dargestellte Shogun. Es entspricht der früher geltenden höfischen Etiquette, dass Personen von Stand nicht anders als in der einmal — zu einer Zeit mangelhaften Könnens — entstandenen Auffassung dargestellt werden. Bevor wir daher ein solches Bild würdigen können, müssen wir wissen, welche Darstellung zu Grunde liegt und wie die Traditionen über diese Darstellung lauten.

Eine solche Forderung erscheint ungerechtfertigt, da die Kunst durch ihre eigene Schönheit ohne Kommentar wirken sollte. Nur unter gewissen Bedingungen ist diese Auffassung berechtigt. Wir haben uns z. B. in eine solche Fülle von derartigen überlieferten Vorstellungen eingelebt, dass wir uns dessen gar nicht mehr bewusst werden. Wir brauchen uns nur an griechische Götter, germanische Helden oder ägyptische Könige zu erinnern und in jedem Falle werden wir bestimmte Formen, Typen in Gestalt, Haltung, Gewand und selbst Technik der Ausführung vor unserem geistigen Auge sehen. Nur die Form, in der wir immer und immer wieder die betreffende Darstellung fixirt gesehen haben, ist uns gegenwärtig.

Ein ägyptischer König in griechischer Idealfigur würde unserm ganzen Empfinden widersprechen und ebenso ein germanischer Walhallaheld in der Gespreiztheit ägyptischer Könige. Grade so hat der Japaner und mit ihm der Japankenner sich in gewisse Vorstellungen der Erscheinungsformen eingelebt, dass ihn z. B. bei dem obigen Bilde des Jyeyasu das steife, eckige, das roh behandelte Gesicht, das fast heraldisch Typische nicht weiter belästigt. Das nimmt er als die überlieferte Schablone als selbstverständlich hin und er untersucht nur, wie hat der Künstler trotz der starren Schablone seine Aufgabe gelöst? Hat er es verstanden eine gewisse Harmonie in die Winkel und Linien zu bringen? Hat er es verstanden, trotz der als Kleiderhaufen erscheinenden Tracht eine solche Bewegung in dieselbe zu bringen, dass man die Bewegung, den Anstand des Sitzens beobachten kann?

Die Gewandung. Gerade bei diesem Beispiel lernen wir ein weiteres die Kunst beeinflussendes Moment berücksichtigen, die Kleidung. Es bleibe dahingestellt wie weit dieselbe durch das Klima und wie weit durch zufällige historische Entwicklung entstanden ist. Jedenfalls entspricht der umhüllende Rock dem luftigen Holzbau und wird daher schwerlich im Bürger- und Bauernhaus durch die europäische



No. 4. **Tänzerin mit Musikinstrument.**

Haarschmuck und breiter Gürtel. Das Kleid endet in einem dicken Wattenwulst, der schleppenartig auf der Erde aufliegt.

Kleidung verdrängt werden. Wesentlich begünstigt wurde dieselbe auch durch die vortrefflichen Erfolge der Seidenproduction. Wie die Abbildungen (No. 4, 5 und 12) zeigen, lassen die weitbauschigen Gewänder den Körper in einer griechischen Götterauffassung überhaupt nicht in Erscheinung treten.

Nicht nur alle Gelenke sind mit Stoffen bedeckt, sondern Letztere hängen ganz lose, oft vielfach übereinander, ohne den Bewegungen des Körpers im Einzelnen angepasst



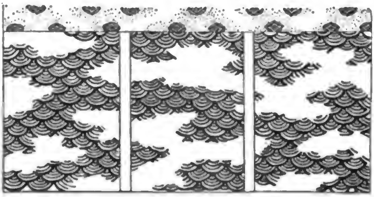
No. 5. **Japanerin bei Schneegestöber auf der Strasse.**
Warmer Mantel und Kopftuch. Schirm aus geöltem Papier.

zu sein. Die weit herabhängenden Aermel und die ungeheuere Schärpenschleife auf dem Rücken, heben scheinbar alle uns geläufigen Schönheitsideale der bekleideten Frauen auf. Der Japaner denkt aber gar nicht darüber nach, ob dieses Gewand an sich schön ist — und es bleibt noch dahingestellt, ob dieses oder das Europäische vorzuziehen ist — sondern das Gewand ist gegeben und des Künstlers Aufgabe ist es, in den Wurf dieser Stoffbehänge eine schöne Linienzeichnung zu bringen, die eine den asiatischen

Anstandsregeln entsprechende graziöse Bewegung des Körpers vermuthen lässt.

Auch die Ideale der Grazie sind in Japan andere als bei uns und durch die Hofetiquette, die sociale Stellung der Frau und ihre Aufgaben z. B. als einzelne Tänzerin wesentlich beeinflusst.

Neben der Zeichnung ist hier noch die Färbung in besondere Betrachtung zu ziehen. Unsere monotonen Stoffe in diese Gewandung geschnitten, würden unglaublich nüchtern und plump wirken. Dagegen wie feinfühlig löst der Japaner diese Aufgabe. Man betrachte irgend ein illustrirtes Buch der japanischen grossen Meister, wie z. B. von Utumaro, unter diesem Gesichtspunkt und man

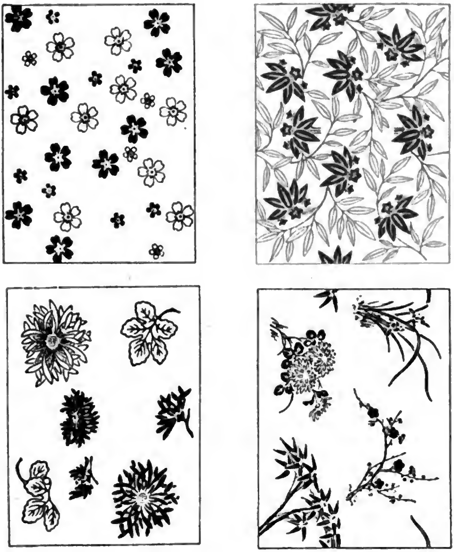


No. 6. **Japanisches Stoffmuster.**
Stilisirte Fischschuppen von Wolken durchzogen.

wird staunen, über die fein abgetönten Stoffnuancen, die den Linienbewegungen sich anzuschmiegen scheinen. Der feine Seidenfaden ermöglicht die Vorwürfe der Künstler durch Weben, Färben, Drucken und Sticken in treuer Copie wiederzugeben.

Die Muster werden meist der Natur entnommen. Wie der Wind Blüthen und Blätter auf die Erde streut, so ist der Stoff auf farbigem Grunde besät mit Pflanzenmotiven in abwechslungsvoller Zeichnung und Farbe. Oder ganze Zweige, abgeschnitten oder zu fortlaufendem Muster vereint, bedecken den Grund. Auch werden stilisirte Muster, ganze Landschaften, sogar Seestücke, Thiere und Vögel verwendet.

Selbst die Hand eines Raffael hätte eine Frauengestalt unter diesen und den später zu erörternden, doch einmal gegebenen Bedingungen, nicht schöner in Linien und Färbung wiedergeben können, als die gefeierten Künstler Japans zur Zeit der Wende dieses Jahrhunderts. Man darf aber gerechterweise den Künstler nur in dem be-



No. 7. **Japanische Stoffmuster.**

urtheilen, was er frei schaffen darf, nicht in dem, worin er bewusst oder unbewusst gebunden ist.

Wie ein Raffael und Böcklin die Welt verschieden auffassen und doch beide Künstler sind, so sieht der Japaner wiederum die Welt ganz anders an und — ist dennoch ein Künstler.

Die Unterdrückung des Mienenspiels. Man kann in Bezug auf Linienführung und Tönung unseren Ansichten beipflichten und doch mit Recht darauf aufmerksam machen, dass die Darstellung des Gesichtes, also gerade des gewöhnlichsten Ausdruckmittels für Schönheit und Stimmung, ganz mangelhaft, geradezu hölzern ist. Dieser Einwand ist sicher sehr gerechtfertigt, denn thatsächlich zeigen die meisten Gesichter denselben gleichförmigen Typus und sind bei Bildern nur in wenigen Strichen wie mit Schablonen ausgeführt. Dafür sind aber nicht die mangelhaften Beobachtungen des Künstlers, nicht das fehlende Naturstudium die Ursache, sondern einzig und allein die ganz eigenartigen Ideale des Japaners.

Wir sind gewohnt im Gesicht unsere Stimmungen zum Ausdruck zu bringen. Körper und Hände können in Ruhe verharren, die Gesichtsmuskeln bringen alles zum Ausdruck. Auf dem Theater ist das Mienenspiel die Hauptsache. Eine Liebesscene ohne Bewegung der Lippen zum Kuss und ein Sterben ohne Verzerrung des Gesichtes erscheint uns widernatürlich; wir würden sogar sagen, es sei gegen die Gesetze der Natur. Und doch hat die japanische Sprache nicht einmal ein Wort für den Kuss und die japanische Sitte kennt überhaupt nicht die Berührung des Gesichtes oder auch nur der Hände als Ausdruck der Gemüthsstimmung.

Ein alter Rittercodex preist jenen Held, der im ehrenvollen Selbstmord — ein Seitenstück zu unserm Duell — seine Mienen möglichst wenig verzieht. Die Beherrschung

der Gesichtsverzerrungen im körperlichen Schmerz wird schon den Kindern anerzogen und gilt bei allen Leuten von Bildung und Stellung als das Zeichen des Mannes, der Achtung verdient. Seine Stimmung sehen zu lassen, gilt als unhöflich oder feige.

Das Ideal ist also ein gleichförmiges Gesicht, das nur bei einzelnen Gelegenheiten, wo die Gewöhnung und Etiquette es wiederum vorschreibt, in bestimmte Verzerrungen gezogen wird. Aber auch dann ist es kein freies unbewusstes Muskelspiel.

Von wesentlichem Einfluss sind auch die religiösen Feste und Umzüge, bei welchen die Priester Masken tragen, um Gottheiten zu repräsentiren. Dadurch wird ein bestimmter lebloser Ausdruck dem Gedächtniss des Volkes für jede einzelne dargestellte Figur eingeprägt und diese erstarrte Form findet sich Jahrhunderte hindurch wieder. Auch die Krieger tragen eiserne Masken. Diese Regeln gelten nur für die Priester und Ritter und daher auch nur für die Künstler, welche den vornehmen Adelsstyl der Kunst repräsentiren.

Die realistischen Volksdarsteller haben diese Auffassung durchbrochen und soweit es im Rahmen der bisherigen Tradition möglich war, haben sie auch das Gesicht so lebendig gezeichnet, wie es das freie Muskelspiel in den niedrigen Volkschichten aufweist.

Das Frauenantlitz. Besonders auffallend ist das schablonenhafte im Gesicht bei der Darstellung schöner Frauen. Bei denselben herrscht eine gewisse Idealform vor, die vielleicht



No. 8. **Prähistorische Thonscherbe.**
(Aus „Japanese Pottery" von Bowes. Taf. V.)

auf den Typus der einstigen Eroberer und Herrscher Japans vor ihrer Vermischung mit den besiegten Völkern zurück zu führen ist. Beim Vergleich der Abbildung (No. 8) eines aus-

gegrabenen Thonfragmentes, dessen Herstellung in sehr frühe Zeiten verlegt wird, mit dem Profil des Kopfes der Göttin Monjiu (Taf. I) erkennt man sofort — trotz einer Jahrhunderte langen Zwischenzeit in der Verfertigung — die auffallende Aehnlichkeit.

Die Augenbrauen werden rasirt und mit Farbe verlängert, um dem Gesicht eine schlanke Form zu geben; das Gesicht wird dick mit Puder belegt*); die Lippen werden dunkel gemalt und selbst mit Blattgold verziert. Es ist klar, dass ein solches Gesicht dem Künstler keine Gelegenheit zum Naturstudium bieten konnte; er hat das Idealbild eines schönen Frauenkopfes, wie es die Frau anstrebt, in seinem Gedächtniss und er malt es in der gleichmässigen Form, wie auch einst die Griechen und Aegypter gewisse Idealformen im Gesichtstypus stets wiederholt haben.

Die Sitte oder vielmehr Unsitte der Gesichtsbehandlung in Japan ist für uns unschön, aber vielleicht würden wir ganz anders urtheilen, wenn wir von Kindheit an es nicht anders gesehen hätten. Jedenfalls kann der japanische Künstler, wenn er eine Japanerin darstellen will, sie nur so darstellen, wie sie ist oder sein möchte; gerade so wie wir nur die Ideale unserer Frauen-Auffassung und nicht die der Japaner zu verwirklichen suchen.**)

---

*) Die Chinesen haben die Sitte in noch höherem Masse. Die Frauen in Thibet schmieren sich sogar einen Teig aufs Gesicht. Aehnliche Gebräuche finden sich an vielen Orten und sind nicht mit dem Bemalen und Tätowiren zu verwechseln. Während letzteres als Abzeichen oder aus religiösen Ursachen oder um dem Feinde Furcht einzuflössen, geschieht, gehen die Meinungen über den Zweck der obigen Sitten sehr auseinander. Vielleicht bedingen sie ursprünglich klimatische Einflüsse als es galt, ein Springen der Haut zu verhindern; vielleicht auch religiöse Vorschriften, oder Erfahrungen als Schönheitsmittel für den Teint.

**) Interessant ist es unter diesem Gesichtspunkt z. B. die Gesichter der Rococomaler und der gothischen Künstler gegenüber zu stellen. Beide porträtiren dieselbe germanische Race! Auch die beständig wechselnde Mode der Haartracht als Ausdruck eines veränderten Schönheitsideals ist in diesem Sinne ein characteristisches Moment.

Legt also der asiatische Künstler nur ein geringes Gewicht auf die Ausführung des Gesichtes, so wirkt er doppelt beredt in der Darstellung der Körperbewegung, der Gewanddrapirung und vor allem in den Fingerstellungen; auch die Tönung und die Umgebung in ihrem Inhalte sowohl, als in der Ausführung, hat Bezug auf die Empfindung der dargestellten Personen. Diese Feinheiten sind uns Europäern nur ganz selten nach langem Studium verständlich. Es gehört dazu ein Hineinleben in den Gedankenkreis der Mythologie und Geschichte, der Cultur und Naturverhältnisse, wie es einem Ausländer meist unmöglich ist.

Die pantomimischen Tänze der Japaner beruhen auf den Stellungen des Körpers und besonders der Hände und Finger*). Bei den Theatervorstellungen werden an langen Stangen Lichter herumgetragen, um auf besonders wichtige Stellungen durch specielle Beleuchtung aufmerksam zu machen. Oft werden die Hände und die Kleider beleuchtet, deren Auswahl in Farbe, Schnitt und Kostbarkeit immer in Beziehung zur Person und ihrer Handlung steht, aber nur ganz selten wird auf das Gesicht aufmerksam gemacht. Wir finden also hier eine ganz andere Ausdrucksweise der Empfindungen, als es in Europa Sitte ist.

Den Japanern bleibt ein europäisches Bild ebenso unklar, als uns das Japanische. Er findet den ruhigen Körper mit den vielleicht charakteristischen aber bewegungslosen Händen ebenso nichtssagend, wie wir das leblose Gesicht der Japanerin interesselos betrachten. Es sind ganz verschiedene Aufgaben zu lösen und daher muss die Lösung auch ganz verschieden ausfallen.

---

*) Dergleichen findet sich bei vielen asiatischen Völkern, so z. B. bei den als Tänzerinnen berühmten Javanesinnen.

Die Abschliessung des Landes. Die Technik der japanischen Kunst ist von der Natur ausserordentlich begünstigt. An Farbmaterialen, an Edelmetallen, an Seidenstoffen und dem allerfeinsten Pflanzenpapier, an Porcellanerde und Metallen, ist kein Mangel. Eine jede neu eingeführte Technik wird sehr schnell erfasst und aus den Materialien des eigenen Landes hergestellt. Nur dadurch war es möglich, dass Jahrhunderte lang Japan von allen andern Völkern abgeschlossen bleiben und sich in sich selbst weiter entwickeln konnte.

Die Inseln sind als solche immer schwerer zugänglich, aber während z. B. England durch das Meer mit entfernten Staaten verbunden wird, wird das japanische Inselreich getrennt. Nur ganz vorübergehend in Zeiträumen von Jahrhunderten trat ein Verkehr mit Korea und China, dann wieder mit Korea und kurze Zeit mit Europäern ein, aber es fehlte die Stätigkeit des Austausches, die Ansiedelung von Ausländern und vor allem die Vermischung mit fremdländischem Blute. Letzteres Moment dürfte das wesentlichste sein.

Wie in Japan die Culturentwicklung begann als die kriegerischen Einwanderer sich mit den bäuerlichen Anwohnern vermengten, so scheinen bei allen Völkern erst durch Kreuzung der Stämme und Racen jene Elemente der Gesellschaft erzeugt zu werden, welche anregend und führend einen Fortschritt bewirken. Wo Völker fortgesetzt nur in sich selbst leben und so sich gleichsam zu einer Familie gestalten, da tritt allmählich ein Stillstand ein. Fremde Techniken werden aufgenommen, aber alle äusseren

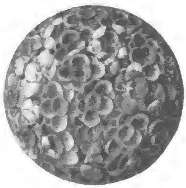
Einwirkungen können keinen nachhaltigen, Geist und Charakter der Nation umwälzenden Einfluss ausüben. Vielmehr wird letzterer nur bewirkt wenn eine Blutauffrischung mit der Berührung einer anderen Cultur zusammentrifft.

Die Monsunwinde und die Küstenstürme boten Schutz gegen feindliche Angriffe und verhinderten den regelmässigen Handelsverkehr mit fremden Nationen. Japan selbst hatte bei den reichen Naturgaben zunächst kein Bedürfniss nach Expansion. Es wurden zwar Religion und Wissenschaften, Künste und Gewerbe, die Schrift und der Buddhismus, heilige Figuren und Gemälde, Glocken und Stoffe eingeführt, aber diese Errungenschaften wurden vom Hof und von der Geistlichkeit ausschliesslich verwerthet und erst allmählich in japanisirten Copien dem Volke mitgetheilt.

Die Neuerungen kommen nicht von unten, sondern von oben; nicht durch Revolutionen plötzlich das Alte vernichtend, sondern allmählich sich mit dem Alten vermengend.

Diese durch die Natur begünstigte Abschliessung beeinflusst auch die Kunst zu einer einseitigen Entwicklung in sich selbst. Durch die sporadischen Berührungen mit anderen Völkern wird der Geist vertieft, der Darstellungskreis erweitert, die Technik vervollkommnet, aber Japan bleibt japanisch. Das deutsche Mittelalter wurde durch eine französische Gothik und diese durch eine italienische Renaissance verdrängt, aber die alte Form in Japan bleibt erhalten.

Die rein nationale, ganz eigenartige japanische Kunst widersteht allen von auswärts eindringenden Neuerungen.



Einfluss der Erdbeben. Somit ist alles von der Natur im vollsten Maasse gegeben, um eine reiche und grosse Kunst zu schaffen und dennoch fehlen alle grossen Kraftentfaltungen. Es fehlt das, was wir gewohnt sind, die hohe Kunst zu nennen. Es fehlt zunächst jede Architectur. Die Malerei sowie die Plastik beschränken sich auf Gegenstände in einem Format, welches bei uns auschliesslich dem Kunstgewerbe zufällt. Während die Kunst aller anderen Völker nach grossen Dimensionen strebt und durch Massen wirken will, geht in Japan alles Streben nach dem detail, nach der Zierlichkeit im kleinsten Format!

Woher wiederum diese ganz eigenthümliche, wohl einzig in der Welt dastehende Erscheinung?

Auch hier liegt nicht die Ursache in dem mangelnden Streben oder Können des Künstlers, sondern einzig und allein in der Wirkung der Naturkräfte. Neben allen Vorzügen ist Japan auch mit einem Fluche von der Natur behaftet: mit den regelmässig wiederkehrenden Erdbeben. Letztere kommen in allen Welttheilen vor, aber nirgends so häufig und so stark als auf den japanischen Inseln. Anderswo bilden sie eine Ausnahme, die als vorübergehendes Unglück hingenommen wird, aber dort sind sie ein für die ganze Entwicklung massgebender Factor.

Wiederholt sind auf den japanischen Inseln Versuche im Steinbau gemacht, aber alle mit ganz wenigen Ausnahmen waren vergeblich. Der grosse Hideyoshi z. B. liess einen Palastbau herrichten, der an Ausdehnung und Pracht

alles bisher Versuchte übertraf. Kostbare Säle, prunkvolle Thore, sogar ein Thurm für Mondbeobachtungen wurde erbaut; Gold- und Silbermengen waren verschwenderisch aufgewendet; Monate lang hatten Hunderte von Handwerkern gearbeitet — da brach ein gewaltiges Erdbeben aus und — wie Augenzeugen berichten — war in einer halben Stunde alles vernichtet*).

Das Erdbeben verhinderte die Durchführung und Ausarbeitung des Steinbaues und überhaupt eines jeden Hochbaues, sei es eines Thurmes oder Hauses. Dadurch ist aber die Entwickelung der Architectur unmöglich und somit fehlen die grossen Aufgaben, welche in andern Ländern der Bau von Kirchen und Schlössern stellt. Aber es fehlen auch die grossen Wandflächen, deren Ausschmückung die Grundlage der Malerei in Europa bildet**).

*) Ludovicus Frois. Drey japponische Schreiben. Meyntz 1599. Das Andere von etlichen Wundern und erschrecklichen fürgelauffenen Zeichen.

**) Versuche, welche im VII. Jahrhundert n. Chr. vereinzelt in Japan auf Mörtel gemacht sein sollen, würden weitere Beweise für die immer vergeblich wiederholten Versuche des Steinbaues bilden.



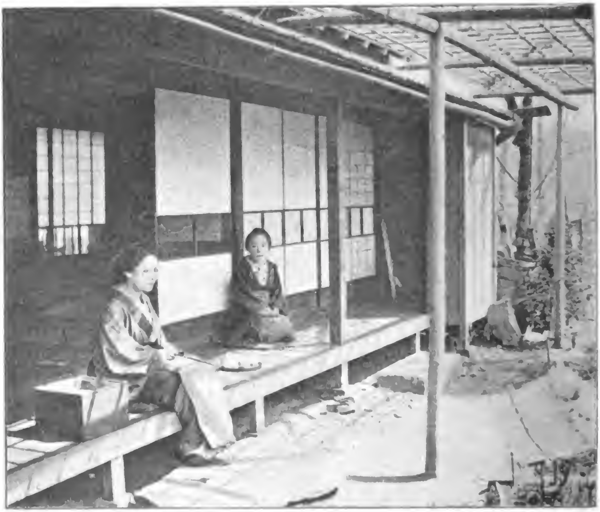
Der Hausbau. Der Hausbau bleibt einstöckig in Holz ausgeführt. Bei Tempeln werden Erhöhungen durch Treppen und Unterbauten gemacht, aber ein hoher, weit sichtbarer Thurmbau fehlt. Die Grösse der Tempel bezieht sich nicht auf die Höhe,



No. 9. **Eingang zu dem Shinto-Tempel, Shimo-Gamo zu Kyoto.**

sondern auf die Flächenausdehnung. Selbst die von China eingeführte Form der Pagoden schrumpfte erheblich ein im Verhältniss zu den Vorbildern.

Die Erfahrung hat im Laufe der Zeit die jetzige Bauart als die den Erdbeben am besten widerstandsfähige erwiesen. Auf eingegrabenen Steinen wird eine Art Pfahlbau construirt. Die Luft circulirt unter dem Fussboden und verhindert Fäulniss; zugleich ist der freischwebende Boden den Erdstössen weniger ausgesetzt, als ein flach auf der Erde aufliegender.*) Auf diesem leichten Holzbau ruht ein



No. 10. **Bürgerhaus von der Gartenseite.**

Pfahlbau. — Bewegliche Laden mit Oelpapier und Durchblick auf die Laden der Hinterwand.

*) Es liegt die Vermuthung nahe, dass sich diese Bauart historisch aus den bekannten prähistorischen Pfahlbauten entwickelt hat Es fehlt aber jeglicher Anhaltepunkt für die Annahme, dass in Japan zur prähistorischen Zeit Pfahldörfer bestanden haben. Die Ainos im Norden würden die Cultur der Urzeit Japans repräsentiren nnd diese haben Hütten direct auf dem Boden errichtet.

schweres Dach, das noch oft mit massigen Steinen belastet wird. Feste Wände sind nur an zwei Seiten des Hauses vorhanden, und alle anderen sowie die Zwischenwände sind aus leicht beweglichen Laden zusammengesetzt. Glasverwendung ist ausgeschlossen. Nach Aussen hin ersetzt geöltes Papier die Fensterscheibe, während mit undurchsichtigem Papier oder Stoff bespannte Rahmen in Art unserer spanischen Wände die Innenwände bilden.



No. 11. **Kuli Betten tragend.**
Im Korb sind die Kopfgestelle.

Sind somit nur wenige feste Wände vorhanden, so ist auch kein Platz für feststehende Möbel.

Der Holzbau hat in dem natürlichen Wachsthum der Bäume eine beschränkte Grenze für die Höhe der Räume, welche auch zugleich die Gefahr bei Erderschütterungen vermindert. Nur niedrige Stuben sind vorhanden und selbst die weitläufigen Kaisersäle sind breit und lang, aber von auffallend geringer Höhe. Dadurch erklärt es sich, warum der Japaner

auf der Erde sitzt, und Stühle sowie Tische für ihn unbekannte Möbel sind. Als Betten dienen auf der Erde ausgebreitete Matratzen, die am Tage zusammengelegt werden und das leere Zimmer zu jeder beliebigen Verwendung verfügbar machen. Es giebt nicht Schlaf-, Wohn- und Esszimmer, sondern nur leere gleichmässige Abtheilungen.



No. 12. **Dienerin bei der Arbeit in einem Theehaus.**
Die Aermel aufgebunden und das Haar mit Papierdüte geschützt.

Das Kakimono und die Hauseinrichtung. In diesem Raume mit den beweglichen Wänden ist naturgemäss auch kein Platz für Kunstwerke. In den Zimmern werden die Schiebewände (Abb. Nr. 13) oder freistehenden Setzwände häufig bemalt*). In jedem Zimmer ist an der feststehenden Wand eine Nische, — Tokonoma — in welcher dem Hausgotte Räucherkerzen entzündet werden. Dort hängt ein Bild, oft nur ein heiliges



No. 13. **Zimmer aus dem Kaiserpalast zu Kyoto.**
Links bemalte Schiebethüren, rechts Wandnische mit Schränkchen, deren Rückwand ebenfalls bemalt ist.

---

*) Die grösste Sammlung japanischer Malereien besitzt Boston. (Massachusetts, U. St.) Dortselbst sind ca. 400 Setzschirme, 4000 Gemälde und 10000 Drucke. Der bekannte amerikanische Japanforscher Fennolosa arbeitet bereits seit 12 Jahren an dem Kataloge und wird hoffentlich gegen 1899 denselben beendigt haben. Es ist anzunehmen, dass derselbe eine erschöpfende Geschichte der japanischen Malerei bieten wird.

Schriftzeichen, oft ein reich gemaltes Kunstwerk und davor stehen einzeln oder zusammen die sich stets wiederholenden Religionsgeräthe: Vase, Räuchergefäss und Leuchter.

Die Herstellung dieser Hängebilder — Kakimono — ist die eigentliche Aufgabe der Maler in Japan. Die grössten Kunstwerke sind für diesen Zweck geschaffen. Das Format ist ein sehr ungünstiges, hoch und schmal, um das Bild leicht aufzurollen und wegpacken zu können.

Daneben giebt es auch Bücher besonders für Druck-



No. 14. **Familie um den Theetopf versammelt.**

Links sind die Laden entfernt und Ausblick auf den Fluss, rechts das Wandschränkchen. In der Mitte die Nische — Tokonoma — mit der Bilderrolle — Kakimono — und davor ein Räuchergefäss — Koro.

werke zum Zusammenklappen, und auch zum seitlichen Aufrollen. Jedenfalls ist diese ganz beschränkte Gelegenheit die Malkunst zu bethätigen, von einem ausserordentlichen Einfluss auf die Entwicklung der Malerei. Nicht in die Grösse geht das Sinnen des Künstlers, sondern in das Kleine. Es kommt nicht auf die Grossartigkeit der Composition, sondern auf den geistigen Gehalt, auf die Tiefe der Empfindung und die Feinheit — nicht Kleinlichkeit — der Ausführung an.

Alle Werkzeuge und Mobilien fiir den Handgebrauch weisen in Japan dieselben Maasse des Grundverhältnisses auf wie bei uns, nämlich das Maass der Hand, der Finger und Arme. Dagegen zeigt sich eine von unserer Gewohnheit vollkommen abweichende Proportion bei allen denjenigen Gegenständen, die in irgend einem Verhältnisse zum Hause und seinen Dimensionen stehen. Selbst der Schritt — jener Grundmesser aller Längenausdehnungen — wird in den kleinen Räumen zum kurzen Trippeln der parallel nebeneinander gesetzten Füsse.

Nirgends findet sich eine hoch aufstrebende und spitz zulaufende Form, sondern überall ein abgerundetes Drängen in die Breite. In der Kleidung und der Haarfrisur ist dieses Streben zu erkennen und desgleichen in den dickbauchigen Koros und Vasenformen. Selbst bei den Waffen fehlen jene zierlichen Spitzen und nadelförmigen Ausläufe. Das Schwert des Japaners mit seiner breiten Klinge, dem walzenförmigen Heft und der fast kreisrunden Stichplatte bildet den Gegensatz zum zierlichen Toledodegen mit der biegsam dünnen Klinge und der fein profilirten Parirstange.



Kunstsammlungen. Der Holzbau des Hauses hat eine weitere, der Kunst günstige, Folge mit sich gebracht. Die Holzhäuser sind der Feuersgefahr in hohem Masse ausgesetzt, man rechnet durchschnittlich, dass alle zehn Jahre jedes Haus einmal durch Feuer zerstört wird. In Folge dessen werden die wertvollen Bilder nicht im Hause, sondern eingeschlagen in kostbare Stoffe und in Kästchen verpackt im benachbarten Steinhaus aufbewahrt. Es ist dieses in moderner Zeit ein viereckiger niedriger Steinbau mit Metallthüre und vereinzeltem Fenster. Die Spalten der feuerfesten Thüren und Fensterladen werden mit Lehm verstrichen, so dass eine Art feuerfester Geldschrank hergestellt ist. Dort werden diese Kästchen mit ihrem werthvollen Inhalte an Malereien, Porcellanen, Metallarbeiten und anderen Kunstarbeiten gestapelt und bilden den eigentlichen Schatz einer Familie.

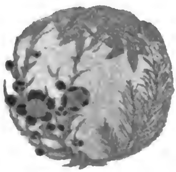
Besonders werthvolle Werke vererben sich Jahrhunderte lang und bilden die Mitgift bei Heirathen und die Geschenke an Fürsten. Daraus wiederum entwickelte sich der Sinn für das Sammeln der Kunstwerke. Nirgends in der Welt giebt es so viel Sammlungen als in Japan. Der Sammler wird durch das Vergleichen der Kunstwerke ein Kenner und neben den Seltenheiten erlangen die vollendesten Werke einen unerhörten Kaufpreis*).

---

*) Ludovicus Frois. Drey Japponische Schreiben. Mayntz 1599. Brief von 1587. „Sie halten auch für einen Schatz etliche Papier, darauff Vögel oder Bäume schwartz gemalen und da solche von kunstreichen alten Meistern gemacht worden, sieht man kein Gelt an, sondern wirdt offt umb ein solches gemaltes Papier, über die drey, ja in die sechs tausend Cronen geben.“

Während in den Ländern Europas durch den Austausch der Völker die Mode beeinflusst wird und wechselt, ist Japan durch seine isolirte Lage davor geschützt. Zwar treten neue Einflüsse ein, aber dieselben beleben nur den alten Geist. Wie in die Apostelfässer im Bremer Rathskeller immer junger Wein zugegossen wird und dennoch die Wirkung des ehrwürdigen Alters des Weines nicht gestört wird, so saugt die alte Kunst die neuen Elemente in sich auf. Auch hier ändert sich die Mode, aber sie bleibt stets japanisch.

Es ist daher auch gar nicht anzunehmen, dass die abendländische Kunst, soweit sie überhaupt in Japan eindringt, ihren Charakter behält. Das Neue und Gute wird sich der Japaner heraussuchen und in seine Kunstsprache übertragen. Die europäische Technik im weitesten Sinne wird bedingungslos übernommen werden, aber die Anwendung derselben erfolgt nicht in unserm sondern im japanischen Sinne, denn Charakter und Geist, überhaupt alle Eigenschaften einer Nation sind und bleiben stets ausschlaggebend. Japan bleibt Japan, und wenn auch der Zopf abgeschnitten ist. Jene treibenden Naturkräfte, die die bisherige Entwicklung bedingten, sind als Tradition und als ewig wirkende Kraft noch heute beeinflussend.



Die Perspective. Der niedrige Holzbau begünstigt auch eigenthümlicher Weise die der japanischen Kunst charakteristische Auffassung der Perspective. Dieselbe wurde zunächst durch Bilder der Koreaner und Chinesen in Japan eingeführt, aber die Nachbildungen haben sehr bald die Vorlagen übertroffen, sodass die Weiterentwicklung der Perspective im europäisch wissenschaftlichen Sinne sehr naheliegend erscheint. Wenn es dennoch nicht geschah, so liegt die Ursache sowohl in dem Festhalten an der Gewohnheit und dem stätigen Copiren der alten chinesischen Bilder, als auch ganz besonders in der Stellung bei der Arbeit.

Der Japaner sitzt auf der Erde und hat sein Blatt nicht vor sich, sondern unter sich. Er sieht, wie der Vogel aus hoher Luft die Welt betrachtet, senkrecht auf seine Arbeit hinab und dadurch erscheint das Bild anders auf seiner Netzhaut als auf der unserigen, wenn wir am Tische oder vor der Staffelei sitzen. Auch bedingt die hockende Stellung stets den gleichen unveränderten Standpunkt während der Herstellung des Kunstwerkes. Vielleicht dürfte auch die durchsichtige klare Luft nicht ohne Einfluss sein. Vor allem aber fehlen jene grossen Gebäude und Flächen, an denen die Linearperspective zunächst in die Augen fällt. Die Ausschmückung der Häuser und Tempel zeigt eine solche Fülle von kleinen Formen, die über und neben einander den Raum beleben, dass die Construction der grossen Formen nur wenig klar zum Bewusstsein kommt.

Wenn andererseits in der Luftperspective Uebertreibungen zu beobachten sind, so lässt sich auch dafür

ein Motiv erkennen. Den niedrigen Holzbauten entspricht naturgemäss eine ungeheure Ausdehnung der Städte und daher eine Theuerung an Grund und Boden. Aber die von Urzeiten vorherrschende, historisch begründete Liebe zur Natur, verlangt bei jedem reicheren Hause einen Garten. Da grosse Flächen für diesen Zweck ausgeschlossen sind, so behilft sich der Japaner in einer ganz einzigen Weise. Den Sinn für das Kleine in der Kunst



No. 15. **Schreibende Japanerin.**
In der linken Hand die Papierrolle, in der rechten der Pinsel.

überträgt er auf die Natur und construirt grosse Gartenanlagen en miniature. Helle Kieselsteine stellen Flüsse dar, über die sich Miniatur-Brücken spannen, Thiere und Pagoden aus Bronce in wunderbar feiner Arbeit beleben die Landschaft, Zwergbäumchen mit unendlicher Mühe und Sorgfalt gezogen repräsentiren den Wald, und sogar künstliche Berge und Wasserfälle vollenden die Stimmung. Alles

6

dieses in kunstvoller Weise arrangirt, giebt auch selbst uns Europäern, eine frappirende Illusion. Wenn man auf der Matte des Zimmers kauert und in das kleine Gärtchen hinabschaut, keine Nachbarhäuser sieht, sondern nur das malerisch gestellte Bild der Lilliputaner Wildniss betrachtet, so vergisst man schliesslich den Massstab der Dimension.

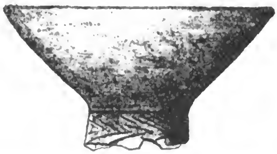
Andererseits ist es in dieser Ausführung möglich, die romantischsten Landschaften in reicher Abwechslung zu schaffen. So gewöhnt sich das Auge an eigenartige Gruppen, die zwar von einem Studium der Natur zeugen, aber doch etwas ausgesucht Kühnes oder Liebliches darstellen. Solchen Landschaften begegnen wir auch gar häufig auf japanischen Bildern, dieselben erinnern an die Darstellung des Hintergrundes in der Frührenaissance oder auf Dürer'schen Stichen.

Wenn auch ein solcher Garten so erscheint, wie die Natur durch ein Verkleinerungsglas gesehen, so besteht doch ein sehr wichtiger Unterschied in Bezug auf die linearische Verkürzung. In den kleinen Dimensionen ist dieselbe dem Auge kaum wahrnehmbar. Um in der kurzen Entfernung eine Perspective zu erreichen, ist ein starkes Übereinanderbauen, die Errichtung von Bergen oder Terrassen mit kleiner werdenden Gegenständen nöthig. So finden wir also hier für alle perspectivischen Fehler der japanischen Malerei die thatsächlichen Vorlagen; nicht die freie Natur, sondern die vom Japaner als Ideal angestrebte, und en miniature dargestellte Natur-Landschaft wird abgebildet.

Die hockende Stellung bei der Arbeit erleichtert eine freiere Bewegung des Armes, der ganz ohne Stützpunkt arbeitet; die Nothbehelfe eines Malstockes oder dergleichen sind unbekannt. Schon die Schriftzüge bedingen eine schwungvolle, sichere Führung des Pinsels und die Gewohnheit der Ausführung eleganter, flüssiger Buchstabenformen überträgt sich auf die Malerei. Die schnelle Herstellung von schwarzweissen Skizzen und die keck und sicher hingeworfenen Umrandungsstriche bei der Malerei dürften in der Schrift die technische und ästhetische Grundlage besitzen.

Die Anfänge der Kunst. Haben wir bisher alle Einwirkungen kennen gelernt, welche die Natur und die durch sie bedingte Sitte und Tradition ausgeübt hat und fortwährend ausübt, so gilt es jetzt noch einen Blick auf die Einflüsse der Politik und der Religion zu werfen.

Die Anfänge der japanischen Kunst sind bis heute nicht aufgeklärt worden. Mit Sicherheit lässt sich nur feststellen, dass im fünften Jahrhundert nach Christi Geburt zum ersten Male chinesische Maler nach Japan kamen,

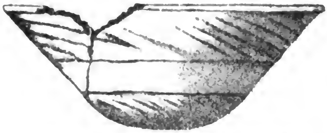


Nr. 16. **Prähistorisches Tongefäss mit einfacher Verzierung.**

dass aber erst mit dem Buddhismus zugleich im siebenten Jahrhundert chinesische Kunstwerke in verschiedenster Ausführung und grösserer Anzahl eingeführt wurden. Die Nachahmung dieser bewunderten Importwaare gab die Anregung zu der Entwicklung der japanischen Kunst.

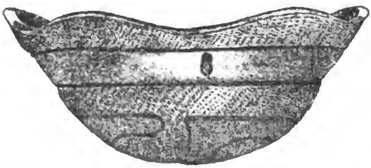
Aus einer prähistorischen Zeit sind uns Töpfergeschirre erhalten, welche alle Zeichen einer ganz rohen Fertigkeit tragen. Unter den Schüsseln lassen sich zwei Typen

unterscheiden, die noch bis auf den heutigen Tag in den Formen der Gefässe zu erkennen sind. Einmal die graden oder gewölbten Gefässe in runder Form häufig mit einfachsten Linienverzierungen, wie sie bei allen Völkern im Urzustande der Töpferei sich finden.



Nr. 17. **Prähistorisches Thongefäss mit einfacher Verzierung.**

Daneben aber bereits Formen, die durchaus nicht durch Töpfertechnik veranlasst sind, sondern offenbar Copien früherer Gebrauchsgegenstände darstellen. Die runde Form wird dem Anliegen der Finger beim Gebrauch entsprechend eingedrückt oder der Rand wird ausgezackt. Da weiche Thongefässe nie verwendet wurden und der gebrannte Thon nicht nachgiebt, auch die Herstellung solcher Wölbungen Mühe verursacht, so muss diese eigenthümlich bewegte Form durch andere Ursachen veranlasst sein.



Nr. 18. **Prähistorisches Thongefäss mit reicher Verzierung.**
(Aus „Japanese Pottery" von Bowes. Tafel IV.)

Wäre die Töpferarbeit das Ursprüngliche, so würde die der Technik entsprechende einfachste Form zuerst hergestellt worden sein. Ist diese Form aber erst einmal eingeführt und Sitte geworden, so verhindert schon der

natürlich conservative Sinn der Bevölkerung Aenderungen in dieser Grundform, wenigstens solange bis eine gewisse Höhe in der Beherrschung der Kunst erreicht ist.

Zu der Zeit, da z. B. die abgebildete Schüssel (Abb. Nr. 18) gefertigt wurde, kann aber von solcher Vollendung der Kunst oder der Technik noch keine Rede sein. Diese Form ist vielmehr die Nachahmung des bisher üblichen Trinkgefässes, des Lederbechers. Derselbe dürfte aus Korea eingeführt sein, da dort noch heute solche in Gebrauch



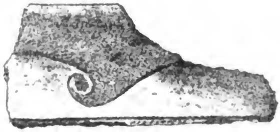
Nr. 19. **Unterseite** von Nr. 18.

sind*). Das Leder ist wesentlich nachgiebiger und schmiegt sich beim Gebrauch den Bewegungen der Finger und des Mundes an. Was sich so von selbst gestaltete, wurde eine angenehme Gewohnheit und als die Töpferarbeit den

*) Im Münchener Ethnographischen Museum befindet sich ein Lederbecher, welchen im XVI. Jahrhundert Jesuiten-Mönche aus Ost-Asien mitgebracht haben. Urbansche Sammlung. In Kisten verpackt und dem Publikum nicht zugänglich.

Lederbecher verdrängte, wurde diese bequemere Form nachgebildet.

Auch sind die Verzierungen dieser ausgegrabenen Töpferarbeit von den Lederbechern einer höherstehenden Cultur entnommen, z. B. sehen wir auf dem Boden der oben erwähnten Schüssel ein Flachreliefmuster (Abb. Nr. 19), das der Ledertechnik und nicht der Töpferarbeit entspricht. Das Symbol des Henkelkreuzes in der Form des Rades deutet auf indischen Einfluss und ist ebenso wenig die selbsterfundene Urform eines primitiven Töpfers wie das



Nr 20. **Prähistorische Töpferscherbe.**
(Aus „Japanese Pottery“ von Bowes, Tafel III.)

auf einer anderen Scherbe angebrachte Motiv der Welle (Abb. Nr. 20).

Auch ist es sehr auffallend, dass die der Töpferarbeit charakteristischen Henkel überall fehlen und dafür Griffe geformt wurden*).

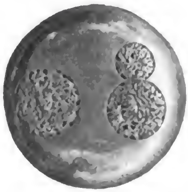
Soweit also überhaupt das erste Kunstlallen des japanischen Volkes zu übersehen ist, wird man auf Anregung von Korea aus schliessen müssen. Bei der insularen Lage des Landes fanden solche Anregungen nur ganz vereinzelt statt. Eine kleine Anzahl von Formen wurden eingeführt und in den folgenden Jahrzehnten oder auch Jahrhunderten der Ungestörtheit nachgebildet und weiter entwickelt.

Neben diesen einfachsten Arbeiten findet sich schon in der prähistorischen Zeit eine bewusste künstlerische,

*) E. S. Morse, Traces of an early Race in Japan. (Popular Science Monthly, Januar 1879 New-York.)

wenn auch mangelhafte, Thätigkeit in der Herstellung von naturalistischen Gebilden z. B. des Frauenkopfes in Thon (Abb. Nr. 9). Eine alte Sage motivirt diese eigenartige menschliche Form. Es wird berichtet, dass einst die Frauen mit der Leiche ihrer Männer zugleich verbrannt wurden. Ein weiser Herrscher verbot diese Grausamkeit und befahl an Stelle der lebenden Menschen töpferne Nachbildungen auf den brennenden Holzstoss zu werfen!

Kunstgebilde in stümperhafter Nachbildung der Natur finden sich besonders als Gefässe bei den verschiedensten Völkerschaften, so in Peru, in China, auf Cypern, in Mexico. Neben den technisch bedingten, einfachsten Gebrauchsgegenständen erscheinen diese complicirten Darstellungen als der Ausdruck eines bewussten Kunstempfindens, wenn auch das Können noch bedeutend hinter dem Wollen zurückbleibt.



Die Kunst der Priester. Eine höhere Kunst wurde durch die Uebungen des buddhistischen Cultus entwickelt. Vorher bestand nur der Ahnenkultus, — der reine Shintoismus — dessen praktischer Ausdruck in der Anerkennung des Mikado als Sohn der Götter gipfelte. Der Kaiser war zugleich der oberste Priester. Der Hof herrschte nicht nur als Träger der politischen Macht, sondern auch als einziger Besitzer der geistlichen Würde und damit der damaligen Kultur. Daher wurde auch die neue Religion Buddhas ausschliesslich in den Hofkreisen mit ihrer Darstellung in Schrift, Bildern und Statuen gewürdigt. Erst als der Hof neben dem Ahnenkultus den Buddhismus officiell anerkannte, wurde derselbe dem Volke durch unzählige Reproductionen der von China überkommenen Symbole bekannt gegeben.

Die Herstellung dieser Vervielfältigungen der chinesischen Vorbilder geschah in den Klöstern und diese wurden daher zunächst die ausschliesslich berechtigten Ausführer der neu entstandenen Technik.

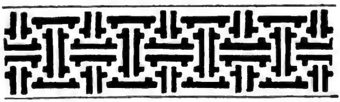
Die Priester wurden die ersten Künstler! Naturgemäss beschränkten sich ihre Darstellungen auf heilige Motive. Dieselben wurden in erstarrtem Schematismus immer wiederholt und da sich kein anderer Religionseinfluss geltend machte, so sind diese Formen noch heute massgebend. Selbstverständlich üben die inzwischen neu entstandenen technischen Hülfsmittel, die Prachtliebe einzelner Fürsten und die Noth in Kriegszeiten sowie alle andern Moden und vorübergehenden Strömungen, einen gewissen Einfluss aus;

aber derselbe erstreckt sich nur auf Aeusserlichkeiten, in der Hauptsache ist die importirte buddhistische Kunst noch heute in Uebung wie vor Jahrhunderten. Die beistehend abgebildeten Räuchergefässe (Abb. Nr. 21 und 23) können



Nr. 21. **Chinesisches Räuchergefäss.**
Die Füsse sind aus Elephanten-Rüsseln gebildet.
(Aus Sammlung Grandidier.)

heute ebenso gut hergestellt sein, wie vor tausend Jahren. An ihnen lernen wir ein sehr beliebtes Muster kennen, das



Nr. 22. **Chinesisches Mäanderband.**

Mäanderband der alten Griechen; in tausendfältiger Variation finden wir es in ganz Asien verbreitet. Seine Entstehung weist vielleicht in seiner einfachsten Form nach Aegypten, wo es der Form des Hieroglyphen für „Haus“ ähnelt; die Mehrzahl wird durch Aneinanderreihung des Hieroglyphen dargestellt und so entsteht die erste fort-

laufende Darstellung, wie sie am Fusse des abgebildeten Räuchergefässes (Abb. Nr. 23) sichtbar ist.

Diese geometrischen Muster werden vielfach angewendet, dieselben erlangen aber niemals eine Bedeutung für die Symmetrie, überhaupt für die Gruppirung in der Kunst; sie bleiben nur immer die Verzierungsart einer Fläche ohne sich zu einem selbstständigen Kunstproblem nach irgend einer Richtung hin zu entwickeln. Es scheint der Mangel einer constructiven Architectur hierbei von Einfluss gewesen zu sein.



Nr. 23. **Chinesisches Räuchergefäss.**
(Aus Sammlung Grandidier.)

Für die Gliederung der Kunstschöpfungen erscheint bei oberflächlicher Betrachtung eine gewisse Unregelmässigkeit bevorzugt zu sein. Bei genauerem Studium aber lösen sich die einfachen Formen in den flüssigen Schwung von Schriftzeichen auf. Die heiligen Worte in schöner Calligraphie niedergeschrieben gelten als verehrungswürdigste Gegenstände des Cultus. Noch heute bringt jeder Pilger von dem Mecca Japans, von Nikko, eine Bilderrolle mit schön geschriebenen heiligen Worten nach Hause und hängt sie, als segenbringenden Hausgott in der Tokonoma seiner Stube auf. Künstlercalligraphen wurden gerade so

hoch geschätzt wie Maler. Die oben erwähnte Hockestellung mit dem freischwingenden Arm war für den Schwung der chinesischen Wortzeichen besonders günstig. Die Schwierigkeit beruhte darin, ein ausgleichendes Verhältniss in den unregelmässigen Schriftbildern zu finden; dasselbe Streben sehen wir durch die ganze Kunst gehen. Nirgends ein architectonisches Gleichgewicht von rechts und links und einer Mittelaxe, sondern überall in scheinbar beabsichtigter Unregelmässigkeit eine thatsächliche Regelmässigkeit im Ausgleich der schwingenden Linien.



Die Kunst des Adels. Auf den Trümmern der moralisch verkommenen und schliesslich zerstörten Klöster, erhoben sich mächtige Fürstenhöfe. Die Kunst ging von den Priestern in die Hände der Ritter und so erscheinen im zwölften Jahrhundert neben den religiösen Darstellungen auch solche der Fürsten und Ritter. Kampfscenen und Ritterspiele, festliche Umzüge und Kriegsfahrten wurden dargestellt. Nicht mehr Kirchengeräthe und Heilige, sondern Waffen und Hausrath, Fürstengeschenke und Prunkgemächer sind das Object der schwerttragenden Künstler.

Noch nimmt das Volk nicht theil an dem Besitze der Kultur und der Ritter hält es unter seiner Würde das Leben des Volkes darzustellen; einzelne Ausnahmen ändern nichts an dieser Regel. Es wird die aristokratische Kunstrichtung geschaffen. Die volle Gespreiztheit des Fürsten, die richtige Kampfstellung des Soldaten, die graziöse Bewegung der Hofdamen werden wiedergegeben, und niemals wird eine vornehme aristokratische Zeichnung vernachlässigt.

Höher als die Nacheiferung der Natur gilt ein schöner Schwung der Linien und eine vornehme Tönung der Farben. Wie vorher für die religiösen Gestalten, so werden jetzt für die Helden und Hofleute gewisse Typen geschaffen, welche Jahrhunderte lang als die einzig richtige Form der Darstellung dieser socialen Schicht galten. Für die zu Göttern erklärten Helden wird ein Mittelding zwischen der buddhistischen und aristokratischen Darstellungsweise gefunden. Der Körper ist steif wie ein Gott, aber das Gesicht individualisirt in der Form, wenn auch nur gering im Ausdruck.

Die Kunst des Volkes. Als die Macht der Feudalherren gebrochen und Japan ein einheitliches Regiment erhielt, entwickelten sich die Städte. In langer Friedenszeit erreichte der Bürger eine wirthschaftliche Macht und so verlegte sich der Schwerpunkt der Kultur vom Fürstenhof in das Bürgerhaus. Männer aus dem Volke wurden Künstler und sie stellten das dar, was sie umgab: das Leben des Volkes. Dort galt nicht das steife Hofceremoniel; weder die vornehm gespreizte Bewegung, noch die gleichgültig correcte Miene und das dick gepuderte Frauengesicht waren Sitte, sondern ein ungezwungenes Leben in harmloser Freundlichkeit wurde geübt. Dieses schildern uns die Künstler des achtzehnten und neunzehnten Jahrhundert. Die curiosen Stellungen der Arbeiter und Tänzerinnen, das lustige Mienenspiel von lachenden oder betrunkenen Menschen wird in humorvollster Weise dargestellt. Aber auch die Auffassung von Thieren und Pflanzen gewinnt neues Leben. Auch hier wird nicht mehr auf den vornehm edlen Linienschwung, sondern auf die impressionistische Wirkung der Natur geachtet; zwar giebt es auch für diese Naturdarstellung Vorläufer in den früheren Jahrhunderten, aber es war noch nicht eine der ganzen Zeit charakteristische Auffassung.

Allen diesen Kunstrichtungen gemeinsam ist das, was wir bereits oben als specifisch japanisch erkannt haben. Nur je nach der Verschiebung der politischen Macht verschiebt sich auch die sociale Stellung des Künstlers und der Kreis seiner Darstellung.

Neben den Bilderrollen und Büchern sind es die Waffen, die Kleider und vor allem die Kirchengeräthe, die mit besonderer Kunst ausgeführt werden. Hierbei giebt es — wie bei uns — eine Unmasse von sclavischen Wiederholungen, die nur dem Handwerk, und oft einem sehr stümperhaften, beigezählt werden dürfen. Daneben aber giebt es Stücke — oft in kleinsten Dimensionen — die thatsächlich Kunstwerke im höchsten Sinne sind.

Der Japaner hat nur selten Gelegenheit, lebensgrosse Figuren darzustellen wegen derselben Ursachen, welche die Entwicklung einer Architectur beengten. Versuche fehlen auch hier nicht, wie die Riesen Buddhas zu Nara und Kamakura zeigen. So übt der Japaner seine Kunst an kleinen Sächelchen aus. In der freien Erfindung des Sujets, der Originalarbeit des Entwurfes, der meist nur einmaligen Ausführung, der Feinheit der Durchführung — sind alle jene Merkmale vorhanden, welche das Kunstwerk von dem, wenn auch noch so schönem Stücke des Kunsthandwerkes hervorheben. Es sind dieses thatsächlich Kunstwerke allerersten Ranges nur ist es schwierig, das Original von der Copie zu unterscheiden.

Selbst als das gemalte Bild durch Blätter in Holzschnitt ersetzt wurde, blieb doch die Individualität des Künstlers anhaften und die Sammler der farbigen Holzschnitte schätzen nicht die Zeichnung, welche bei allen Abdrücken die gleiche ist, sondern die feine Tönung der Farben. Letztere werden für jeden Abdruck besonders vom Künstler eigenhändig auf den Holzstock gemalt und so abgedruckt. Daher ist jeder Abdruck verschieden. Die Druck-Auflage ist meist sehr gering.

Besondere Lieblingsobjecte der japanischen Kunst werden die drei Stücke, welche die heilige Stätte zieren: das Räuchergefäss — Koro — die Blumenvase und der Leuchter. In grossen Dimensionen finden wir sie in Kirchen und Grabstätten (Abb. Nr. 24) und als kleine Kunstarbeiten in jedem Hause. In einfacher Ausführung werden sie täglich gebraucht und zu wichtigen Ereignissen

werden die künstlerisch werthvollen Stücke aus dem Vorrathshause geholt. Besonders das Räuchergefäss ist der Lieblingsgegenstand der japanischen Kleinplastik in Bronce und Fayence. Eine reiche Auswahl an Darstellungen von



Nr. 24. **Grabmal des Shogun Jyeyasu zu Nikko.**
Mitte des 17. Jahrhunderts. Im Vordergrunde der Altartisch mit Blumenvase, Räuchergefäss — Koro — und Leuchter.

der einfachsten Linearform bis zum besonders geschätzten heiligen Fabelthier finden wir hier vertreten. Gerade die Plastik findet hierbei — wenn auch in räumlich und stylistisch beschränktem Maasse — eine erfolgreiche Thätigkeit.

Kunst und Kunstgewerbe. Während in der Beurtheilung japanischer Malerei heute allgemein die Anschauungen der japanischen Kunstkenner massgebend sind, gehen die europäischen Sammler bei der Werthschätzung der übrigen Kunstwerke noch ganz ihre eigenen Wege. Die einfachen Vasen in feinen Tönungen, wie sie besonders bei den Theeceremonien in Japan verwendet werden, sind heute in Europa — wohl von Paris aus angeregt — der beliebteste Sammlungsgegenstand. Sicher haben diese Gegenstände für unser ästhetisches Auge eine sehr angenehme Wirkung und der Zufall hat oft ganz ausserordentlich stimmungsvolle Tönungen geschaffen. Diese Arbeiten haben auch bereits einen Einfluss auf das europäische Kunstgewerbe insofern ausgeübt, als sie besonders in England und neuerdings auch in Schweden und bei uns sehr geschickt als Vorbilder verwendet werden. Bei diesen handwerksmässig hergestellten Stücken, die in Japan nichts anderes als Gebrauchsgegenstände wie unser tägliches Geschirr sind, darf nicht von einer Kunst gesprochen werden.

Es ist richtig, dass auch einzelne solche Geschirre in Japan gesammelt und theuer bezahlt werden, aber nicht als Kunstwerke, sondern als Raritäten*). War ein solches

*) Newe wahrhaffte aussführliche Beschreibung der Jüngst abgesandten Japonischen Legation gantzen Raiss auss Japon bis gen Rom und wiederumb von dannen in Portugal, bis zu ihrem Abschid auss Lissbona. Auch vonn grossen Ehren so ihnen allenthalben, von Fürsten und Herrn erzaigt, was sich sonst

Stück seit Jahrhunderten erhalten und seiner Zeit von einem Verfertiger, dessen Fabrikationsmarke bekannt und auf dem Stück angebracht war, hergestellt, so galt es bei dem, im Ahnenkultus erzogenen, Japaner als glückbringend. Für uns Europäer darf aber der historische oder abergläubische Werth des Stückes in Japan, nur auf ein ethnographisches und kein künstlerisches Interesse Anspruch erheben. Wenn also von gewissen Seiten in Paris und London gerade diese „ächten" Gegenstände, weil sie gezeichnet sind, als besonders werthvoll gepriesen werden,

---

mit ihnen verloffen. Jetzt aus dem Italianischen in deutsche Sprache gebracht. Dilligen 1587.

S. 19. „Ein Tranck ist durch gantz Japon sonderlich gebräuchig, nemblich ein gar warm kocht Wasser so vermischt mit eine Pulver von einem Kraut genannt Chaa (Thee). Dieser Tranck wardt in so hohen und grossen Ehrn und werth gehalten, das kein Hauss ist, darinn der Herr und Patron nie ein sonder Zimmer darzu verordnete! Die Herrn auch selbst wissen es sonderlich wol zu kochen und da einem ein guter lieber Gast und Freundt zu Hauss kompt, ist ein sondere Ehr, Gunst und Freundlichkeit, wann der Patron selbst aigner Person dass Tranck zurichten und kochen thut. Nun dieweil sie das gemeldt Getranck und Wasser so hoch halten und preysen, also auch nit weniger werden für grossen Schatz und Reichthumb gehalten, alle Gefess, Geschirr, Instrument und Zeug, die man zu solchem Getranck und Wasser brauchet insonderheit aber das Geschirr, darinn man das Kraut, nachdem es zerflossen, gemalen oder zerriben ist, behalten thut."

„Gleichsfals und nit weniger auch etliche eysine Häfen, darinn das Wasser gesotten wird sampt dem Dreyfuss und der Schüssel aus Erden, darauss man das Wasser trinket. Und dass sich noch mehr zuverwundern, so ist dises alles bey ihnen, wann es schon nagel new und frisch, nicht ein Heller mehr werth, als bey uns; der Grosswerth aber, ist und liegt allein in dem, dass es von einem uralten, guten und künstlichen Maister gemacht sey und solches zu erkennen, haben sie so gar gute Experientz, subtilen Verstand, und Practicum, dass es sich hoch zu verwundern, gleich als bey uns die Goltschmidt gut und böses Edelgestein von einander erkennen. Da aber solche Instrument von einem kunstreichen erfahrenen und alten Maister gemacht sein, erkennt worden, so sein sie in einem so gar grossem hohen werth, dass es bey uns nicht zuglauben, dermassen und also, dass umb eines der abgemelten in die vier, sechs und mehr tausend Cronen geben werden: Ist auch nicht lang, dass der König von Bungo, umb ein solches kleines auss Erden gemachtes Geschirl, bei vierzehntausend Cronen gegeben hat."

so müssen wir uns doch klar machen, dass der Japaner diese Gegenstände nicht als Künstlerwerke schätzt.

Die Verehrung der Japaner für Alterthümer ohne Ansehung des Kunstwerthes ging sogar soweit, dass unter den Schätzen des Kaisers im siebzehnten Jahrhundert Kisten mit ungemünztem Gold und Silber waren, welche mit „Schriften und Testamenten von vielen hundert Jahren her ihres Alterthums wegen in desto höherem Ansehen" standen*).

Müssen wir also diese Arbeiten principiell dem Kunstgewerbe zurechnen, so giebt es andererseits Gegenstände, welche thatsächlich auch in Japan in hoher Achtung als Kunstarbeiten stehen. Dazu gehören die in kunstvoller Plastik ausgeführten Broncen und Fayencen, deren Sujets meistens dem Kreise der religiösen Vorstellungen entnommen sind. Von diesen Kunstwerken verirrt sich höchst selten ein Stück nach Europa; in unsern Museen befindet sich — soweit mir bekannt — überhaupt kein solches Stück. Und doch erzielen gerade diese Gegenstände in Japan selbst die höchsten Preise und werden dort von Kennern und Liebhabern gesammelt. Vielleicht verhindert der hohe Preis und der rege Sammeleifer im Lande selbst, den Export dieser auch in Japan anerkannten Kunstwerke.

---

*) Arnold, Chr. Wahrhaftige Beschreibung dreier mächtiger Königreiche Japan, Siam und Corea. Nürnberg 1672. S. 47.

Prof. Morse bemerkt auch in seinem Aufsatze über Old Satsuma (Harpers New Monthly Magazine. Sept. 1888) dass in keinem Lande es soviel Sammlungen wie in Japan giebt. Töpfereien, Gewänder, Malereien, Bücher, Autographen, Schwerter, Waffen, alte Brocate, alte Papiere, Musikinstrumente, Möbel, archäologische Reliquien etc. werden gesammelt.

Die Anordnung der Blumen. Weniger abwechselnd sind die Vorwürfe für die Vasen. Zwar sind auch hierbei die Verzierungsweisen zahlreich, aber die Grundformen werden meist wiederholt. Eine sehr gut wirkende und characteristische Form besteht



Nr. 25. **Blumen in Vase,**
arrangirt nach den Regeln der japanischen Kunst.
Das Grundmotiv die dreigetheilte Höhe: Himmel, Erde und Unterwelt darstellend

in der tellerförmigen Verbreiterung des oberen Vasenrandes (Abb. Nr. 25); dieselbe bildet gleichsam die Manschette des europäischen Bouquets. Die Sitte, frische Blumen oder Pflanzen im Zimmer zu haben, lehnt vielleicht an die alte Vorliebe für die Natur an, jedenfalls wirkt sie heute wieder

auf die Liebe zur Natur zurück. Das Arrangiren der Pflanzen in der Vase ist eine besondere Kunst geworden, über welche Lehrbücher geschrieben sind und Uebungsstunden ertheilt werden. Im Allgemeinen lässt sich die dreifache Ueber- oder Untereinander-Gruppirung als Norm aufstellen; dieselbe symbolisirt die Erde mit der Ober- und Unterwelt.

Nicht eine Massenwirkung wie bei unsern radförmigen Bouquets, sondern eine in der Contur und Färbung abge-



Nr. 26. **Blumen im Hängekorb.**
Ebenfalls nach den Regeln — wie Nr. 25 — arangirt.

stimmte freie Composition wird angestrebt. Diese eigenartigen Arrangements finden wir in vielen Bildern vorbildlich wirkend; der in ein Bild hineinragende Zweig ist ebenfalls nicht so sehr in der freien Natur als in der Blumenvase im Hause studirt. Auch beim Blumenarrangement fehlt das Pendant, und es herrscht jener oben erwähnte ideale Ausgleich der Unregelmässigkeit.

Poesie und Musik. Das Versenken in die feinsten Regungen der Natur schuf die lyrische Poesie, während die Rittergestalten das heroische Lied und das Drama anregten. Auch gar sinnige Fabeln und lustige Märchen giebt es in Japan, aber ein Einfluss auf die bildende Kunst lässt sich nicht feststellen.



Nr. 27. **Drei musicirende Japanerinnen.**

Was im Volke lebte, hat zuerst der bildende Künstler festgehalten und erst dann hat die Poesie die Darstellung erklärt. Der umgekehrte Weg dagegen scheint seltener — vielleicht nur bei der Mythologie — betreten zu sein. Es dürfte das wohl mit der nicht sehr lebendigen Phantasie der Inselbevölkerung zusammenhängen.

Desgleichen hat die Musik gar keinen Einfluss ausgeübt. Dieselbe sticht sogar mit ihren auf mangelhaften Instrumenten hervorgebrachten monotonen Rhythmen von der fein modellirten bildenden Kunst sehr unvortheilhaft ab. Hier scheint die mangelnde Anregung anderer Völker eine höhere Entwicklung verhindert zu haben.

Eine in der Welt sonst kaum wieder anzutreffende Eigenthümlichkeit Japans bildet jeglicher Mangel körperlicher Schmuckgegenstände für Männern und Frauen. Dieselben waren ursprünglich durchaus nicht unbekannt. Es wurden Schnüre mit Steinen am Halse getragen (Taf. I), auch gehörte ein geschnittener Edelstein im Gürtel*) — Magatama — zu den Zierstücken des Hofadels, aber in der historischen Zeit kamen alle Schmuckstücke ausser Gebrauch. Eine Erklärung fehlt dafür. Jedenfalls hätten farbige Edelsteine und reicher Edelmetallbehang die Farbwirkung der Fleischtheile gehoben und somit auch auf die Kunst günstig wirken können.

*) Mittheilungen der Deutschen Gesellschaft für Natur- und Völkerkunde Ostasiens. Mai 1873. Gesetz des Jyeyasu. S. 5.



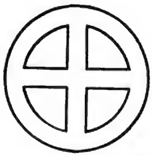
Schluss-betrachtung. Wir sind am Schlusse unserer Betrachtungen. Es sind nur einzelne wichtige Momente herausgegriffen und die Arbeit macht durchaus nicht den Anspruch einer erschöpfenden Darstellung. Besonders sind die verschiedenen Darstellungsarten der Kunst, die theils in der prägnantesten Kürze, theils in behaglicher Breite den Gedanken zum Ausdruck bringen, unberücksichtigt geblieben.

Auch die Einwirkungen durch das Temperament, den Nachahmungstrieb, der schnellen Auffassunggabe und allen anderen volksthümlichen Naturanlagen sind bei Seite gelassen.

Die Talente und Characteranlagen eines Volkes erscheinen selbst erst als Folge der ursprünglich wirkenden, natürlichen und ökonomischen Bedingungen. Dieselben sind also nicht so sehr eine Ursache der Kunstentwicklung, sondern die nothwendige Begleiterscheinung derselben. Es ist daher selbstverständlich, dass die Kunst eines Volkes auch mit dem Character desselben übereinstimmen muss. Eine abweichende Einwirkung kann erst dann stattfinden, wenn ein historisch bedingter Character in einen Gegensatz zu neuen äusseren Einflüssen tritt. Ein solcher Fall liegt bisher in Japan nicht vor, dürfte aber in der zukünftigen Entwicklung von Bedeutung sein.

Auch alle Uebergänge und gegenseitigen Durchkreuzungen der verschiedenen Ursachen mussten unerwähnt bleiben, um ein übersichtliches Bild auf beschränkten Raume zu ermöglichen.

Der Zweck der Ausführungen ist erreicht, wenn der Leser die Anregung erhält, bei der Beurtheilung japanischer Kunstwerke nicht nur seinen europäischen, sondern auch den japanischen Massstab anzulegen. Erst wenn man durch des Studium der Cultur und Zeitverhältnisse eines Landes ein Kunstwerk als das Produkt seiner Zeit verstanden hat, erst dann ist es möglich, durch weitere Vergleiche zu erkennen, wieviel der einzelne Künstler selbstständig hinzu gethan hat. Erst dieses letzte Etwas bildet das Charakteristische des individuellen Kunstwerkes. Uebertrifft dasselbe in diesem Etwas alle andern Werke seiner Zeit, dann können wir sagen, es ist ein Kunstwerk im höchsten Sinne und sein Verfertiger ist ein wahrer Künstler. Dann hat das göttliche Streben die überlieferte Form durchdrungen und ein Kunstwerk in geläuterter Gestalt geschaffen.



Wappen von Satsuma.

Druck von Emil Herrmann senior in Leipzig.